

## « Comme autant de prostituées déguenillées » : LES CLICHES DANS LA POESIE DE MUSSET : ENTRE ADHESION, DISTANCE ET CONNIVENCE

Samy COPPOLA, Université Jean Moulin, Lyon III.

Dans l'un des fragments de son *Roman par lettres*, roman inachevé datant de 1833, Alfred de Musset prête à son personnage Prévan ce sarcasme à l'encontre de son destinataire et ami Henri :

Dieu merci, Henri, je ne t'ai jamais vu plus plat que dans ta dernière lettre. Continue, je t'en supplie, et tu deviendras toi-même un lieu commun, un carrefour où les idées les plus rebattues traîneront comme autant de prostituées déguenillées.<sup>1</sup>

Précisons d'abord en quel sens Musset emploie ici le syntagme « lieu commun » par un rappel de son histoire. On le sait, il provient de la rhétorique et de la dialectique aristotéliennes : chez Aristote, les *topoi koinoi* désignent les catégories formelles d'arguments communes aux trois genres discursifs de la rhétorique (le délibératif, le judiciaire, l'épidictique) dont dispose l'orateur pour former ses raisonnements ; abstraits, ils ont une portée suffisamment générale (le possible et l'impossible, le plus et le moins, les contraires, l'universel et le particulier, etc...) pour servir à former toutes sortes d'argumenter. Autrement dit, ils relèvent à l'origine de l'*inventio* et non de l'*élocutio* qui concerne, elle, les figures. Au Moyen Age, les *topoi* deviennent des thèmes types de la littérature, ceux qu'Ernst Robert Curtius a identifié (le *locus amoenus*, le monde *bestourné*, le *puer senex*, etc) ; comme le résume bien Antoine Compagnon, « la topique se mue en typique, en réservoir de types. Ses formes vides, *topoi koinoi*, se saturent de sens et se convertissent en stéréotypes. »<sup>2</sup> A partir de l'époque classique « les lieux communs » peuvent prendre, sous la plume de Molière par exemple, le sens d'idées rebattues, de banalité dans la conversation quotidienne (« le beau temps et la pluie », dans la scène 4 de l'acte II du *Misanthrope*). Avec les romantiques, qui s'attachent à renverser les derniers bastions de la rhétorique classique, ce dernier sens s'impose et se confond avec ce que de nos jours nous appelons « cliché », c'est-à-dire le recours à un fait de style devenu figé ou usé (métaphore, métonymie, hyperbole, épithète de nature, périphrase) à force d'avoir été employé par les poètes et les orateurs. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot rappellent que « c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que toute une série d'expressions comme lieux communs ou idées

---

<sup>1</sup> *Œuvres complètes en prose*, éd. de Maurice Allem, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 317.

<sup>2</sup> *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, éd. du Seuil, 1979, p. 29.

reçues deviennent franchement péjoratives. »<sup>3</sup>. Au début du siècle *cliché* désigne dans le vocabulaire de l'imprimerie un nouveau procédé de reproduction en masse d'un modèle fixe (le clichage). « Lieu commun » est donc l'expression courante pour désigner une idée ou une expression rebattue, d'où son emploi chez Musset. Ce n'est que dans les années 1860 qu'il en vient à désigner le négatif d'une photographie, puis « une phrase toute faite que l'on répète dans les livres ou dans la conversation » ou bien « une pensée banale » (*Larousse*, 1869). Parallèlement apparaît à l'époque romantique le terme *poncif*, venu des arts plastiques : c'est « un dessin fait de routine, selon un type et des procédés conventionnels », un terme fortement connoté « romantique » dans le contexte de la querelle de la ligne et de la couleur, et qui se voit dès 1830 doté de connotations péjoratives pour désigner « un travail banal, sans originalité, reproduisant des formes convenues ». Dans ce contexte polémique, où le romantisme lutte contre l'académisme aussi bien en peinture qu'en littérature *poncif* se trouve bientôt appliqué également aux œuvres littéraires : Gautier l'emploie aussi bien dans ses critiques d'art que dans *Les Jeunes-France* pour stigmatiser la mode des orgies dans les romans de l'époque. Musset critique d'art emploie plutôt quant à lui le mot « pastiche » pour dénoncer le règne du conformisme dans son *Salon de 1836*. Revenons à la citation inaugurale. Le passage cité témoigne de la façon dont s'impose, avec la remise en cause de la rhétorique que fut le romantisme, la vision péjorative du « lieu commun » comme espace de la banalité au nom d'une revendication de l'originalité de l'artiste et plus largement du Moi. Il témoigne également de la conscience de Musset, conscience qu'il a en partage avec les romantiques ironiques et dandys de sa génération, de l'impossibilité d'échapper au cliché, du risque de devenir soi-même stéréotype

La caractéristique de cette génération, c'est de produire un portrait déshéroïsé de l'écrivain : comédien malgré lui, imitateur guetté par les poncifs. Quoi qu'il dise ou qu'il fasse, le stéréotype le guette, l'inhibe, le pousse à l'ironie contre lui-même.<sup>4</sup>

Or, Musset a pu apparaître tantôt comme un poète ironique, habile à tourner en dérision les poncifs du romantisme (dans ses *Premières Poésies* notamment), poète dandy aussitôt figé en

---

<sup>3</sup> *Stéréotypes et clichés*, Armand Colin, coll. 128, 2009 (2de édition), p. 11.

<sup>4</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007, p. 612.

Voir aussi, à propos de l'auto-parodie chez les « Petits romantiques » comme moyen d'échapper à la menace sclérosante du *poncif* : Matthieu Liouville, « Romantisme et auto-satire », *Mauvais genre. La satire littéraire moderne, Modernités*, P. U. de Bordeaux, n°27, 2008, p. 94 et Claude Duchet, « Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques », *Le Singe à la porte, Vers une théorie de la parodie*, GROUPAR, Peter Lang, 1984, p. 135.

pose (« cavalier Lara<sup>5</sup> »), tantôt au contraire comme le cliché par excellence du Poète élégiaque, particulièrement dans les « Nuits » et la *Confession d'un enfant du siècle*, perçus par la génération suivante, celle de Flaubert, Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, comme « les effusions gracieuses » d'un « paresseux »<sup>6</sup>. Il suffit de se rappeler de l'anathème lancée par l'auteur de la lettre dite « du Voyant » contre « les apostrophes Rollaques » que « tout garçon épicier est en mesure de débobiner » et dont « tout séminariste porte les cinq cents rimes dans le secret d'un carnet » (le jeune Rimbaud a lui-même fait son « Rolla », c'est le poème « Soleil et Chair »). En 1870 Musset, mort depuis 13 ans, était devenu un poète à clichés et sa *persona* même d'auteur était elle-même devenue un cliché (le Poète et la Muse, le Poète à orgies, le Poète aux amours malheureuses, etc).

Toutefois il ne faut pas nous fier à cette diachronie trompeuse : les premiers poèmes participent d'une écriture duelle qui fait coexister les clichés et leur subversion ironique ; de même des œuvres écrites sur la fin de sa carrière (le conte *Histoire d'un merle blanc*, par exemple) dénoncent encore nombre de poses romantiques. Il convient dès lors de s'interroger sur cette ambivalence de Musset à l'égard du cliché, compris dans quatre acceptions :

1. pensée ou expression d'une pensée banale, idée reçue (ex : « le temps c'est de l'argent »).

2. poncif propre à un genre de discours ou à une école littéraire (l'exotisme, la nature, le style troubadour dans le cadre du romantisme par exemple).

3. en lexicologie, locutions figées ou en voie de figement (comme « tuer le temps »)

4. dans un sens strictement stylistique, catachrèses, figures usées (« enflammé de colère », « blanc comme neige », « vie orageuse », « le vaisseau de l'Etat »)

Dans tous les cas chez Musset l'expression du préconstruit est révélatrice d'une idéologie ou au contraire d'une vacance idéologique.<sup>7</sup> Son œuvre poétique est également

---

<sup>5</sup> Type inventé par Sylvius (alias Edmond Texier) dans sa *Physiologie du poète* (1842) pour désigner le premier Musset, lui-même imitateur de Byron, l'auteur de *Lara*, et ses imitateurs.

<sup>6</sup> Baudelaire (Charles), « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, dans *L'Art romantique. Œuvres complètes*, tome II, éd. Claude Pichois, Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 110.

<sup>7</sup> Il y aurait beaucoup à dire aussi, dans le cadre d'une analyse du discours dans ses articles de critique littéraire et artistique, sur l'emploi de toute une topique au sens aristotélicien du terme « classique » ou « romantique » comme prémisses à l'argumentation (par exemple le recours à la *Poétique* d'Aristote, aux *Discours sur les unités* de Corneille ou à celui de Voltaire, au *Génie du Christianisme*, à Mme de Staël, etc...). Il va de soi qu'une telle étude excéderait les bornes d'une communication. De même l'écriture du stéréotype traverse toute l'œuvre de Musset – vers, prose, théâtre (voir la parlure des fantoches) ; mais tout traiter reviendrait à écrire une thèse plutôt qu'un article.

représentative de ce moment de transition qu'est la périodique romantique, les auteurs étant partagé entre leur volonté affichée de se libérer de la rhétorique et le maintien dans leur style d'expressions, de figures conventionnelles en voie de figement. N'oublions pas que tous, Musset comme Hugo, Vigny comme Lamartine ont été d'abord appris à écrire en classe de rhétorique et que leur style en reste imprégné, comme le rappelle Georges Gursdorf :

Les apologistes du romantisme font assaut de rhétorique avec leurs vieux professeurs. Disputes de collège, dans un espace mental que semble définir des bâtiments en style jésuite. Les champions du romantisme, brillants élèves de la classe de rhétorique, prix d'excellence, lauréats du concours général, parlent d'or, comme on leur a appris, et leur protestation est prisonnière de ce qu'elle met en question. Contre la rhétorique classique, ils demeurent des rhétoriciens ou des rhétoriqueurs, désinvolture ou insolence en plus. Réformistes et non révolutionnaires, ils ne pratiquent pas un romantisme de rupture : Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, font honneur à leurs maîtres, même lorsqu'ils les renient.<sup>8</sup>

### **I/ Utilisation du cliché dans la poésie de Musset : entre adhésion et subversion**

Dans son essai sur Musset Henri Lefèvre reproche au poète un style somme toute conventionnel :

Chez le romantique éperdu, le novateur violent, l'anarchisant Musset, le répertoire des images reste traditionnel, et son matériel poétique peu élaboré : étoiles, anges, azur, Dieu, etc., le tout pris au sérieux, sans ironie, encore qu'il n'y crût guère et qu'il ne mît pas de mauvaise foi et de traquenards dans cet usage de la métaphysique ou de l'abstraction. Il était seulement naïf.

Ce jugement mérite d'être nuancé : d'une part Musset n'utilise le cliché que dans quelques poèmes, les plus lyriques, qui, bien que les plus connus (« Les Nuits », « Rolla », « L'espoir en Dieu » etc) ne sont pas la part la plus large de son œuvre. En effet, lorsqu'il use de légèreté, d'humour et d'ironie (et cette part de sa poésie est la plus importante et celle qui fit son originalité en son temps), il montre qu'il ne croit pas en ces poncifs et les tourne en dérision. Nous verrons que son utilisation des clichés et autres poncifs poétiques est celle d'un poète lucide et non d'un « naïf ».

#### 1/ Les mythologismes, périphrases et catachrèses classiques.

Bien des traits de style apparentent parfois la poésie de Musset à celle des néoclassiques, cette poésie que les romantiques ont combattu avec vigueur. Musset aime parfois utiliser le mot noble plutôt que le mot propre. Rien que dans le cycle des « Nuits », on trouve des lexies comme « aquilon » et « zéphyr » pour le vent, « alcyon », « hyménée », « onde » pour l'eau,

---

<sup>8</sup> *Fondements du savoir romantique. Le Romantisme, I : « le savoir romantique », p. 138.*

« poudre » et « poudreux » voisinent avec « poussière » et « poussiéreux ». On trouve aussi nombre d'épithètes de nature (« horribles tourments », « baiser suprême » ou « éternel baiser », « les ailes du vent », « la chanson ailée », « la blanche main », « la Nature immortelle », l'or « pur », « la pourpre sanglante/couleur de sang » ou « le sang vermeil »), nombre de métonymies devenues figées en catachrèse (« l'ébène » et « l'ivoire », « l'azur » pour le ciel ou la mer), la métaphore du « feu » et de « la flamme » amoureuse, et de comparaisons stéréotypées : « froid comme glace » par exemple dans *Silvia*, un conte adapté de Boccace à la manière de La Fontaine. Et ce sans aucune ironie. Musset s'est également un temps adonné à la poésie encomiastique en l'honneur de la toute récente famille royale – dont le pouvoir depuis l'accession au trône de Louis Philippe demeure précaire – , sans doute plus par opportunisme que par réelle conviction (il détestait mêler la littérature à la politique), quoi que les Musset aient toujours été proches des d'Orléans. Dans une ode « Sur la naissance du comte de Paris », datée de 1838, il retrouve bon nombre de clichés propre au genre de l'ode politique depuis Ronsard, D'Aubigné et Du Bellay : la France mère nourricière « à la mamelle meurtrie », les arts qui *fleurissent*, le Roi « pilote *hardi* » du navire de l'Etat, emploi du nom « *aïeul* » pour le grand-père. Autre cliché, cette fois au niveau de la scénographie énonciative, la fiction toute rhétorique qui consiste à se placer devant le berceau du prince nouveau-né ; soucieux de convaincre dans ce nouveau rôle endossé (celui du poète courtisan), Musset se construit une *persona* toute rhétorique, il pose en orateur et feint l'hypotypose :

(...) Pour que sa gloire veille, il a besoin des arts.  
 Où les vit-on fleurir mieux qu'au siècle où nous sommes ?  
 Quand vit-on au travail plus de mains s'exercer ?  
 Quand fûmes-nous jamais plus libres de penser ?  
 On veut nier en vain les choses et les hommes ;  
 Nous aurons à nos fils une page à laisser.

Le bruit de nos canons retentit aujourd'hui ;  
 Que l'Europe l'écoute, elle doit le connaître !  
 France, au milieu de nous un enfant vient de naître,  
 Et si ma faible voix se fait entendre ici,  
 C'est devant son berceau que je te parle ainsi.

Son courageux aïeul est ce roi populaire  
 Qu'on voit depuis huit ans, sans crainte et sans colère,  
 En pilote hardi nous montrer le chemin.  
 Son père est près du trône, une épée à la main ;  
 Tous les infortunés savent quelle est sa mère.

Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,  
 France, ouvre-lui tes bras, sans peur, sans flatterie ;  
 Soulève doucement ta mamelle meurtrie,  
 Et verse en souriant, vieille mère-patrie,  
 Une goutte de lait à l'enfant nouveau-né.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Le livre de Poche, 2003, p. 479.

On peut s'interroger sur la bonne foi du poète ici : affirmer, dans les questions rhétoriques, que les arts n'ont jamais fleuri autant que sous la monarchie de Juillet, dont l'enfant du siècle n'a cessé de fustiger le manque de grandeur, en faire une ère supérieure à la Renaissance, laisse le lecteur sceptique. Cela prête même peut-être à sourire. Les clichés soulignent ici à quel point il faut lire ce poème comme un simple exercice de style : Musset les utilise consciemment parce qu'il se soumet à un genre poétique codé, ce qu'il appelle ironiquement (par référence à Lamartine) « faire son chant du sacre » dans la première version du sonnet au lecteur qui clôt le recueil des *Poésies complètes* de 1850 : « J'ai fait mon chant du sacre et n'ai plus rien à dire ; /S'il faut changer d'avis, s'il faut rayer un nom,/J'aime encore mieux flotter de Ninette à Ninon ». Ainsi le cliché pris sans distance paraît sous la plume de Musset uniquement dans les grands genres (l'ode politique, la grande poésie lyrique ou élégiaque), ce qui montre que Musset y recourt comme une marque distinctive de poésie noble. On retrouve ici une des fonctions du cliché définies par Michaël Riffaterre :

Si le cliché est d'origine littéraire, il va rehausser le style, dont il fait maintenant partie ; s'il est d'origine populaire, du type *menteur comme un arracheur de dents, bête comme choux*, il peut lui ajouter une touche de verve réaliste, etc.

Je distinguerai deux fonctions : 1° *le cliché comme élément constitutif de l'écriture de l'auteur* ; sur le même plan que les autres procédés, il est comme eux moyen d'expression ; 2° *le cliché comme objet de l'expression*, « représenté », « rapporté », *présenté comme une réalité extérieure à l'écriture de l'auteur*.

Dans sa première fonction, le cliché a d'abord servi à rappeler le genre d'où il sortait, à rattacher son nouveau contexte à la langue littéraire par opposition au *sermo cottidianus*.<sup>10</sup>

Riffaterre distingue en effet deux cas d'emploi – il parle de l'emploi du cliché dans la prose : celui où le cliché est utilisé comme un procédé servant à rehausser le style, à le rattacher à la poésie, genre noble (on peut le définir comme un « poétisme », et c'est dans cette optique que Musset l'utilise dans les exemples cités ci-dessus) et celui où il est objet de polyphonie (les termes de « représenté » et « rapporté » renvoient au lexique bakhtinien), d'ironie, de pastiche ou de parodie : il n'appartient pas à l'énonciation de l'auteur mais à une énonciation autre, laquelle est citée pour être mise à distance. Dans les deux cas l'auteur emploie le cliché comme un procédé stylistique, avec lucidité ; ce n'est pas un défaut d'écriture ou d'originalité. D'ailleurs, parfois Musset accompagne la comparaison cliché d'un commentaire métalittéraire pour justifier son emploi par une nécessité d'ordre lexicale : il ne peut dire mieux, tant l'image, toute stéréotypée qu'elle soit, colle au plus juste à la réalité. C'est le cas

---

<sup>10</sup> « Le cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, p. 171.

dans le poème « Une bonne fortune » : pour décrire la jolie anglaise rencontrée à Baden, il justifie ainsi ses figures éculées :

XXXVII

C'était un bel enfant que cette jeune mère ;  
Un véritable enfant – et la riche Angleterre  
Plus d'une fois dans l'eau jettera son filet,  
Avant d'y retrouver une perle aussi chère ;  
Je ne puis mieux trouver qu'une goutte de lait.

XXXVIII

Jamais le voile blanc de la mélancolie  
Ne fut plus transparent sur un sang plus vermeil.<sup>11</sup>

Le cliché s'impose ici parce qu'il n'y a pas moyen de dire mieux. Ainsi la comparaison se trouve remotivée par le seul commentaire méta-énonciatif. Dans un article consacré à l'influence de la culture classique chez Musset, Patrick Berthier souligne « la présence très dense, dans les vers de Musset, de toute une culture gréco-latine »<sup>12</sup>. Fontainier parle dans son traité des Figures du discours de mythologismes pour « une expression fictive, empruntée de la Mythologie pour tenir lieu de l'expression simple et commune »<sup>13</sup>. C'est donc une variante de la périphrase : Phoebus pour le soleil, le char de l'Aurore, la Parque pour la mort. Qu'il s'agisse des *Premières Poésies* ou des *Poésies Nouvelles*, on trouve en effet sous sa plume de nombreux mythologismes que n'auraient pas renié un Delille ou un Parny. Ainsi désigne-t-il souvent l'amour par le nom « Vénus » ou « Astarté », la lune par « Phœbé » ou « Diane », par exemple dans ce distique évoquant un paysage alpin au lever de la lune :

Si parmi nous tu descends un moment,  
C'est là, blanche Diane, où ton beau pied se pose.<sup>14</sup>

Malgré son aspect suranné, le mythologisme n'a toutefois rien de gratuit ici : Musset joue sur l'association particulièrement esthétique du minéral (il est question du Mont Rose) et de la chair féminine : il donne vraiment l'impression d'une incarnation de la lune, remplacée ici par la présence visuelle et tactile de la déesse femme. De la même manière Dans le rondeau dédié à Caroline Tattet, il compare sa belle destinatrice à Vénus dans un style qui rappelle le madrigal précieux :

Dans son assiette arrondi mollement,  
Un pâté chaud, d'un aspect délectable,

---

<sup>11</sup> P. 404.

<sup>12</sup>

<sup>13</sup> P. 120.

<sup>14</sup> Souvenir des Alpes, op. cit. p. 655.

D'un peu trop loin m'attirait doucement.  
J'allais à lui. Votre instinct charitable  
Vous fit lever pour me l'offrir gaiement.

Jupin, qu'Hébé grisait au firmament,  
Voyant ainsi Vénus servir à table,  
Laissa son verre en choir d'étonnement  
Dans son assiette.<sup>15</sup>

Les mythologismes interviennent ici dans le cadre d'un style légèrement burlesque comme l'indique leur association avec des réalités plus prosaïques (« pâté chaud/dans son assiette »), le motif de la chute et le choix de l'appellation « Jupin » pour « Jupiter » (on trouve le même emploi dans les fables et les contes libertins de La Fontaine). Mais l'humour ne va pas, semble-t-il, jusqu'à la subversion des clichés : plus que de parodie, il s'agit d'un pastiche des rondeaux précieux et badins et d'un hommage à des auteurs comme Marot ou Voiture. Toutefois il est vrai que bien souvent l'emploi de la catachrèse oscille chez Musset entre le premier degré (volonté de s'inscrire dans un style noble, sublime, celui de la grande élegie ou de l'ode politique plus rarement) à la parodie en passant par des zones indéfinies. En fait, pour comprendre la présence massive de ces clichés de facture néoclassique chez un poète romantique, il faut replacer les choses dans leur contexte, un contexte qui nous pousse à relativiser la prétendue révolution du romantisme contre la rhétorique. Comme le rappelle Patrick Berthier dans un article consacré aux influences classiques de Musset,

L'un des héritages les plus lourds que dut gérer la poésie romantique, c'est cette langue noble du vers du XVIII<sup>e</sup> siècle qui évitait à tout prix de dire le nom des choses. C'est seulement dans *Les Contemplations* que Victor Hugo publie, en l'antidatant de vingt ans, son célèbre poème « Réponse à un acte d'accusation », où il explique comment il a fait subir à la langue de la poésie la révolution que la France avait déjà connue en politique. Et il est vrai qu'en 1820 Lamartine, dans les *Méditations*, est encore entièrement tributaire de cette langue vieillie ; et le jeune Hugo aussi, et le jeune Vigny aussi. Et Musset ? aussi ; mais on n'est jamais sûr qu'il ne le fasse pas exprès !<sup>16</sup>

Il arrive effectivement que l'emploi d'une périphrase ou d'une catachrèse de style noble, néoclassique, jette un doute : est-elle ironique ? est-elle sincère ? C'est le cas dans les premiers vers de « La Nuit d'août » à propos desquels nous rejoignons Patrick Berthier qui juge ce début « tellement mauvais qu'il ressemble à une plaisanterie » :

Depuis que le soleil, dans l'horizon immense,  
A franchi le Cancer sur son axe enflammé,  
Le bonheur m'a quittée, et j'attends en silence  
L'heure où m'appellera mon ami bien-aimé.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Poésies complètes, op. cit. p. 629.

<sup>16</sup> P. Berthier, « De la flamme dans du cristal. Musset poète vu par Anatole France », *Musset, un romantique né classique, Littératures*, n°61, 2009, p. 130.

<sup>17</sup> P. 424.



Périphrase bien pompeuse que celle du premier distique : tout ça pour désigner le début de l'été ?! Curieux choix de style chez un auteur qui a si souvent ironisé envers « la docte périphrase » classique. On peut sans doute y voir un pastiche ironique, une façon de signaler la périphrase en tant que figure comme procédé stéréotypé (et non cette périphrase en particulier, qui ne saurait être banale tant elle est alambiquée). Mais il faut aussi prendre en compte le dialogisme des *Nuits* : ici c'est la Muse et non le Poète qui parle, et que dans les trois *Nuits* où elle intervient, son style est toujours plus soutenu et généralement en alexandrin lorsque les mètres les plus brefs sont confiés au Poète. Aussi, en parfait dramaturge, Musset confie-t-il à son personnage une parlure qui lui est adaptée.

D'autres vers relèvent plus nettement d'une dérision à l'égard des clichés néoclassiques. Dans ces cas précis, Musset recourt à l'héroï-comique ou bien au burlesque :

Un silence parfait règne dans cette histoire.  
Sur les bras du jeune homme et sur ses pieds d'ivoire  
La naïade aux yeux verts pleurait en le quittant.  
On entendait à peine au fond de la baignoire  
Glisser l'eau fugitive, et d'instant en instant  
Les robinets d'airain chanter en s'égouttant.<sup>18</sup>

Le complément du nom « d'airain » ajoute aux prosaïques « robinets » une connotation noble dans la logique de l'héroï-comique. La « naïade » est en fait une prostituée et le rapprochement avec le contexte aquatique d'une salle de bain resémantise le mythologisme, créant ainsi un effet cocasse. Autre cliché, cette fois emprunté à l'élégie lamartinienne : « l'eau fugitive », dans un vers qui parodie un alexandrin du « Lac ». Musset fait de plus ironiquement rimer un autre cliché (« ses pieds d'ivoire ») avec le nom « baignoire », trivial. Il dote son héros Hassan d'une salle de bain dernier cri et hausse celle-ci à la dignité d'un sujet poétique. Dans *Mardoche*, la dérision est plus nettement appuyée par le pastiche héroï-comique : Musset recourt aux invocations nobles du style épique aux Muses, désignées par la périphrase consacrée « chastes Piérides » pour décrire les soins de toilette et l'élégance d'un dandy.

#### XLV

D'un air tendre et rêveur, si jamais merveilleux,  
Pour montrer une bague, écarta ses cheveux ;  
Oh ! surtout, si jamais manchon aristocrate  
Fit mollement plier la douillette écarlate,  
Ou si jamais, pareil à l'étoile du soir,  
Put sous un voile épais scintiller un œil noir ;

---

<sup>18</sup> *Namouna*, p. 326.

O Muses d'Hélicon ! – Ô chastes Piérides !  
Vous qui du double roc buvez les eaux rapides,  
Dites, ne fut-ce pas lorsque, la canne en l'air,  
Mardoche en sautillant passa comme un éclair ?

(...) XLVIII

Vénus ! flambeau divin ! - Astre cher aux pirates !  
Astre cher aux amants ! - Tu sais que de cravates,  
Un jour de rendez-vous, chiffonne un amoureux !  
Tu sais combien de fois il en refait les nœuds !  
Combien coule sur lui de lait de rose et d'ambre !  
Tu sais que de gilets et d'habits par la chambre  
Vont traînant au hasard mille fois essayés,  
Pareils à des blessés qu'on heurte et foule aux pieds ;  
Vous surtout, dards légers, qu'en ses doctes emphases  
Delille a consacré par quatre périphrases !

XLIX

O bois silencieux ! ô lacs ! - Ô murs gardés !  
Balcons quittés si tard ! si vite escaladés !  
Masques, qui ne laissez entrevoir d'une femme  
Que deux trous sous le front qui lui vont jusqu'à l'âme !  
Ô capuchons discrets ! -Ô manteaux de satin,  
Que presse sur la taille une amoureuse main !  
Amour, mystérieux amour, douce misère !  
Et toi, lampe d'argent, pâle et fraîche lumière  
Qui fais les douces nuits plus blanches que le lait !  
-Soutenez mon haleine en ce divin couplet !

L

Je veux chanter ce jour d'éternelle mémoire  
Où, son dîner fini, devant qu'il fît nuit noire,  
Notre héros, le nez caché, sous son manteau,  
Monta dans sa voiture une heure au moins trop tôt !<sup>19</sup>

L'accumulation des mythologismes (« Vous qui du double mont buvez les eaux rapides », invocation à Vénus, comme déesse et comme « astre »), des poncifs romantiques (« étoile du soir », « bois », « lacs », « bacon », « échelle de soie ») et l'abus des « O » phatiques débouchent sur un pastiche héroï-comique des invocations aux Muses qui servent traditionnellement de prologue dans les épopées (« Je veux chanter ce jour d'éternelle mémoire ») dans un contexte qui joue sur le contraste entre la hauteur du style (lyrique puis épique) et le prosaïsme du thème (les préparatifs de l'élégant Mardoche avant le rendez-vous galant). Les clichés sont bien détournés ici dans un usage parodique qui relèvent de l'héroï-comique dans la mesure où Musset fait de la poésie à propos de bottes, comme l'ont noté les critiques du temps, qui reconnurent dans les Contes d'Espagne et d'Italie un certain dandysme de l'écriture. C'est ce que Musset lui-même appelle du « dandinisme » dans une lettre à son

---

<sup>19</sup> P. 186-188.

oncle Stephen Guyot-Desherbier, une provocation recherchée où le cliché joue un rôle de premier plan.

## 2/ Les poncifs et stéréotypes romantiques

Dans son premier recueil, *Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset parodie les poncifs mis à la mode par le Cénacle, notamment l'exotisme, la couleur locale à la manière des Orientales de Hugo. Ainsi Musset cite irrévérencieusement ce dernier dès les premiers vers de Mardoche puisque son héros

se couchait précisément à l'heure  
Où, (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)  
Monsieur Hugo va voir mourir Phoebus le blond.

Musset fait ici une allusion narquoise aux excursions imposées par Hugo à ses disciples au sommet de Notre-Dame pour aller voir le soleil se coucher, excursions qui donnèrent naissance à la série des « Soleils couchants » dans *Les Feuilles d'automne*, et à bien sûr au roman *Notre-Dame de Paris*. Or c'est l'emploi du mythologisme, doublé d'une épithète de nature, homérique, qui porte le sarcasme ; d'autant plus que Musset crée un contraste volontaire avec le prosaïsme de la parenthèse (pourtant fort cadencée, avec son inversion qui met en relief « le brouillard ») et de l'appellatif « Monsieur Hugo » qui sent sa bourgeoisie. Pourquoi emploie-t-il ce mythologisme ? Serait-ce pour relativiser la révolution romantique ? Signaler que malgré son rejet de la périphrase néoclassique Hugo reste un poète parfois précieux ? Ou encore une allusion au personnage de Phoebus dans *Notre-Dame de Paris* ? A moins que Musset parodie la parlure d'une perruque se raillant du pittoresque hugolien. Dans *Namouna*, « conte oriental » paru trois ans plus tard, Musset stigmatise explicitement la couleur locale des Orientales comme un procédé usé et artificiel : les italiques soulignent que l'épithète de couleur est devenu un cliché :

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti  
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,  
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,  
Quelque description de minaret flanquée,  
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti,  
M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti ? »<sup>20</sup>

A la fin de Mardoche on trouve cette note de l'auteur, sous la forme d'un distique d'alexandrins comme pour signifier qu'elle fait partie intégrante du poème malgré sa place à

---

<sup>20</sup> p. 331.

la périphérie, qui ironise envers les dénouements des drames romantiques : « Cette fin est usée et nous la donnons pour telle,/Par grand éloignement de la mode nouvelle ». Paradoxalement la recherche de l'originalité à tout prix – sous-entendu du coup de théâtre et d'une fin sanglante et frénétique – se tourne en conformisme puisque cela devient une « mode ». Dans le dénouement de Mardoche, au contraire, nulle catastrophe, pas de drame sanglant, mais une fin des plus désinvoltes (Mardoche voyage six mois et passe à d'autres amours) mais pourtant toute aussi stéréotypée (le mari surprend les amants, Mardoche saute par la fenêtre et se démet le pied, Rosine est envoyée au couvent). La note révèle aussi par antiphrase l'emploi ironique que Musset fait d'un poncif romanesque et signale aussi peut-être l'impossibilité en ces années de romantisme, où l'originalité se fige vite en emphase puis en stéréotype, d'échapper au cliché. La subversion des poncifs romantiques passe le plus souvent par des procédés qui relèvent du métadiscours.

a) Premier exemple : le topos lunaire dans *Ballade à la lune*

*La Ballade à la lune* multiplie les métaphores attributives formées à partir du verbe « être » qui donnent aux différentes physionomies de l'astre une suite impromptue de « visages » burlesques : elle est tour à tour « l'œil du ciel borgne », « rien qu'une boule », puis « un grand faucheur bien gras/ qui roule/ Sans patte et sans bras ». Réduite à sa seule forme géométrique, dévaluée par la négation restrictive, enfin enlaidie par une image grotesque et macabre qui renchérit sur le frénétisme d'un Hugo par exemple. Ainsi, la subversion du poncif s'effectue ici par des métaphores toutes saturées par une isotopie de la négativité et de la dégradation; elles sont anti-lyriques. L'isotopie de la dégradation demeure à travers le sémantisme des verbes « ronger », « s'allonger », et à la strophe suivante « éborgnée » et « cognée ». Toutes ces métaphores participent d'une dévaluation parodique de l'objet poétique sur le mode burlesque : la noblesse du comparé est rabaisée par la trivialité des comparants. Les motifs sont souvent marqués par l'isotopie de la dégradation; c'est une manière d'ironiser sur les changements physionomiques de la lune. Mais surtout la métaphore a dans cette ironique ballade une signification métatextuelle au point de faire du poème de la *Ballade à la lune* une ballade « allégorique d'elle-même ». On le voit avec l'image burlesque qui associe la périphrase classique et stéréotypée (Phoebé la Blonde) au motif de la chute dans la mer. Le tour restrictif de la strophe suivante, qui assimile la lune au visage de Phoebé (seul le corps est tombé) peut être interprété comme métaphore de la destruction d'un vieux *topos* avec les sèmes de « tout ridé » et l'hypallage « ton front dépossédé » qui file l'image burlesque de la

décapitation en même temps qu'il métaphorise implicitement l'idée de cliché poétique : un artifice langagier dépossédé, qui n'a plus aucune originalité et que tout le monde peut utiliser.

Ainsi les métaphores dans la Ballade à la lune participent d'une écriture à la fois parodique et ironique, en même temps qu'elles donnent à lire le poème comme un discours métatextuel : elles signalent l'usure d'un cliché trop chanté par les antiques, les classiques et les romantiques, mais elles posent aussi la possibilité de renouveler le cliché, de le rajeunir s'il faut en croire la strophe suivante : « Et toujours rajeunie,/Tu seras du passant/Bénie,/Pleine lune ou croissant. » Passant de la dérision la plus grinçante à l'encomiastique le plus pur – au cours duquel la lune retrouve son nom latin – à travers l'image de l'astre qui de quartier en quartier toujours se renouvelle, le poète signale à la fois l'usure et l'éternité du cliché. Le poncif sera toujours objet de reconnaissance et de célébration, de la part du poète, du passant comme du pâtre, il fait partie de « notre mémoire ».

b) Second exemple : l'exotisme et le style gothique dans « Venise » et « Stances »

Françoise Chenet-Faugeras, dans son étude sur le paysage mussétien, met ses deux poèmes sur le même plan que la Ballade à la lune. Pour elle, ce sont « à l'évidence des paysages grotesques, raillant ce qui est devenu un stéréotype et surenchérissant sur le pittoresque à la mode. Ils n'en ont pas moins tous la même négativité. Le paysage embrumé, nocturne et taciturne est une addition de manques. » La négativité en effet caractérise ces deux tableaux pittoresques visiblement inspirés de Hugo et de Byron. D'ordinaire, les poètes romantiques (il suffit de songer aux généreuses peintures des *Orientales*) se plaisent à montrer à leur lecteur des paysages foisonnants et luxuriants, animés par le mouvement et la prolifération des caractérisants. Or le paysage de Venise est comme frappé d'inanité: on trouve dès le premier quatrain une succession de négations, la strophe est martelée par l'anaphore de l'outil négatif « pas » :

Dans Venise la rouge,  
Pas un bateau qui bouge,  
Pas un pêcheur dans l'eau,  
Pas un falot.

Les « navires et chaloupes » dorment, la lune « s'efface », et après une énumération de deux strophes, l'anaphore résomptive par « tout » vient prédiquer tous les éléments du pittoresque vénitien par le motif du silence (« Tout se tait »). La seule action est entreprise par un

inanimé, le lion d'airain, et encore le présent ponctuel « soulève » semble figer le mouvement comme pour préciser qu'il s'agit d'un agent inanimé.

La négativité frappe également la caractérisation lorsque celle-ci vient ajouter des connotations péjoratives au nom qu'elle qualifie: ainsi les « graves portiques » et les « mornes statues », auxquels s'opposent la vivacité et la joie sensuelle des belles vénitiennes, Vanina et Narcisa.

Dans les « Stances », la négativité se concentre surtout autour de la caractérisation, qui file l'isotopie de la dégradation et de la mort. Il s'agit de peindre une « vallée/Désolée », un « austère/Monastère » (et si l'épithète est méliorative chez un Hugo, elle est toujours négative chez Musset), les églises sont « vieilles » et « décharnées », les monuments sont « maigres et tristes » et la métaphore qui fait de ces bâtiments les « ossements de quelque grands monts mis en poudre », par sa structure interro-négative, équivaut à une assertion (oui vous l'êtes). La caractérisation, sans être totalement ironique, sature la représentation de négativité, et joue subtilement sur deux registres. D'un côté elle donne à la chose vue un aspect fantastique (par les comparaisons et les métaphores qui animent l'inanimé, par le jeu de syllepse sur chaque caractérisant qui esquisse une personnification des églises), ce qui procède de la valorisation esthétique propre au romantisme. De l'autre, par les sèmes négatifs qu'elle apporte au pittoresque, elle dévalue le tableau, comme pour en montrer le caractère usé, stéréotypé (d'où les sèmes de vieillesse et de déchéance), ce qui participe de la dévalorisation ironique et parodique. On trouve même des indices de dérision: les églises sont « des antiques Pyrénées/Les aînées », ce qui suppose qu'elles sont plus anciennes qu'une chaîne de montagnes qui a des milliards d'années. En outre, le poète use d'un terme de théologie aux consonances dysphoniques, « ouailles », du latin ovis, qui signifie brebis pour désigner les chrétiens par rapport au prêtre (pasteur) ; peut-être pouvons-nous y voir un trait de sarcasme envers les fidèles, si l'on considère que le sens étymologique, privé de ses connotations religieuses, est remotivé? Enfin, on trouve un pléonasme, « baron feudataire », un baron titulaire d'un fief (or un baron détient forcément un fief puisque c'est un seigneur féodal). Il faut dès lors relativiser l'expression de Ladislas Galdi qui loue « la noble majesté de l'ode consacrée aux monastères des Pyrénées ! » car le paysage, bien que chanté sur le mode de l'« ode » lyrique (avec l'anaphore de « Que j'aime »), est saturé de négativité et de dysphorie, comme le montrent ces quelques métaphores : il s'agit de louer un objet poétique tout en constatant l'usure en tant que poncif. Ces poèmes, en dépit de leur facture très romantique, contiennent en germe une distanciation par rapport aux clichés de l'école : la négativité est ici

sérieuse et elle cherche à mettre à mal le pittoresque flamboyant de Hugo et ses disciples. Dans Venise, il s'agit de peindre non pas l'extérieur- marqué par le silence et l'immobilité- mais l'agitation intérieure et voluptueuse des préparatifs de bal. Dans les Stances, il s'agit de surenchérir sur le motif romantique des ruines pour en montrer l'usure en tant que restes d'une ère révolue et en tant que motif poétique. Mais la négativité n'est pas réduction du cliché à néant, car il faut retenir, comme le rappelle Françoise Chenet-Faugeras, « le mouvement qui le déconstruit en même temps qu'il le construit. » D'essence ironique, la négativité mussétienne joue avec les idées reçues, les poncifs usés, pour les renouveler.

### 3/ Mise à distance des clichés par la connotation autonymique

**La connotation autonymique**, le fait de prendre un mot en usage et en mention<sup>21</sup>, peut servir à le mettre à distance. Tel est le cas du mot « roman », au vers 181 de *Mardoche*:

Je n'ai dessein, lecteur, de faire aucunement  
Ici ce qu'à Paris on appelle un roman  
Peu s'en faut qu'un auteur qui pas à pas chemine,  
Ne vous fasse coucher avec son héroïne.

C'est un lieu commun de la critique, l'immoralité du roman, que Musset met ici à distance, et non une figure éculée. Mais en même temps il faut voir de l'ironie dans cette posture faussement vertueuse : dans les vers suivants il annonce avec désinvolture une ellipse (« Ce sera quinze jours que nous aurons sauté ») qui mène le lecteur au passage le plus scandaleux du poème : Mardoche demande à son oncle bedeau à Meudon de lui prêter sa chambre (et accessoirement son lit « à rideaux bleu ciel ») pour y recevoir sa maîtresse, laquelle est mariée, et pour mieux le convaincre il menace de se faire sauter la cervelle s'il refuse. Musset exprime ici surtout son mépris pour un genre qu'il n'aime guère (pour lui la poésie est supérieure) et qu'il juge stéréotypé. Au vers 398, on trouve une incise entre virgules qui vient mettre à dis-

---

<sup>21</sup> « La distinction intuitive entre deux types de mise en oeuvre d'un énoncé (...) correspond étroitement à l'opposition en philosophie logique entre *l'emploi* et la *mention*. Lorsque l'on **emploie** une expression on désigne ce que cette expression désigne ; lorsque l'on **mentionne** une expression on désigne **cette expression**. », Dan Sperber & Deird Wilson: « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, p 404.

tance la locution populaire « marcher à pas de loup » : cette construction permet d'inscrire un autre énonciateur, procédé de polyphonie énonciative qui s'inscrit dans un procédé de modalisation. De même au vers 504 du même poème il joue sur la locution figée « tuer le temps » :

Pour tuer, comme on dit, le temps, ou s'en distraire

Le cliché est mis à distance par la connotation autonymique du « comme on dit », qui le décompose en même temps qu'il introduit une énonciation seconde puisqu'il réfère à la langue du « on », du commun. Il est remotivé par sa coordination à un autre procès verbal à l'infinitif qui introduit une redondance « se distraire = tuer le temps », et qui porte en lui des sèmes de dérision (se distraire du temps = s'en moquer). La mise à distance de la locution populaire va de pair avec la fonction contestataire de l'ironie comme *para-doxa*, qui dénonce toute mécanisation, de la pensée comme du langage.

La distanciation amorcée par la connotation autonymique peut en outre se doubler d'une ironie par antiphrase pour mettre à distance la *doxa*, le discours du « on », comme dans cet exemple tiré de la *Dédicace* :

On peut traiter cela du beau nom de rouerie

Le mot « rouerie », qui désigne ici de manière sarcastique les activités politiques de ses contemporains, est pris en usage et en mention, comme l'atteste le tour « traiter du nom de », et la non adhésion de l'énonciateur est manifeste dans le choix du pronom indéfini (qui réfère aux autres) mais surtout dans l'opposition antiphrastique entre le nom « rouerie » (aux sèmes péjoratifs) et l'épithète méliorative « beau » qui vient caractériser le mot en mention. Dans les *Marrons du feu*, scène 5, Rafaël met à distance la notion de mélancolie pour montrer à quel point les romantiques l'ont usée (« *Quant à mélancolie, elle sent trop les trous/Aux bas, le quatrième étage et les vieux sous* ») par une métaphore sarcastique : elle est *in absentia*, le comparant est occulté, mais le motif est suffisamment développé pour nous permettre de deviner qu'il s'agit de « prostitué » ; le mot est alors pris en usage. Mais il l'oppose à deux autres mots qui riment ensemble (« *Italie c'est la rime à folie* ») pour mieux la rejeter. Comme il se réfère à un système de rimes, au mot comme signifiant, le mot est aussi pris en mention, comme l'atteste l'absence d'article actualisant. En mettant à distance la lexie « mélancolie » par la connotation autonymique, derrière Rafaël, c'est le poète qui se moque de la posture élégiaque érigée en mode par le romantisme à laquelle il préfère celle du poète fantai-



siste (la rime « Italie/folie » se retrouve d'ailleurs dans *Venise*, et résume la tonalité enjouée des *Contes d'Espagne et d'Italie*).

Ainsi, le renouvellement des *topoi* littéraires, des clichés langagiers et la mise à distance des références intertextuelles témoigne autant du bonheur de jouer avec le langage et de le « revivifier » que de la volonté de se démarquer des autres littératures, notamment le romantisme, principales cible du poète ironiste. En ce sens le traitement du cliché, entre adhésion et subversion, est chez Musset une marque d'ironie romantique puisque

l'art est dès lors accepté comme art : ses conventions ne sont plus une tare qu'on doit soigneusement cacher, et l'auteur s'en fait au contraire un élément de jeu. C'est là ce qui crée la valeur et la relative rareté de l'ironie romantique, car elle exige une connivence immédiate entre l'auteur et le lecteur.<sup>22</sup>

### **III/ Le cliché comme figure de l'ironie romantique mussétienne : entre désenchantement et humour**

#### 1/ Une conscience amère du « tout a été dit » et de l'impossibilité d'échapper au cliché

Il faut faire un rapide détour par la série des *Revue fantastiques*, billets d'humeurs excentriques et ironiques, publiées dans *Le Temps* entre janvier et mai 1831, pour comprendre quelle philosophie sous-tend l'emploi des clichés chez Musset. En effet l'obsession du « tout a déjà été dit » parcourt deux des dix-neuf revues et s'énonce à travers une comparaison très libertine au seuil de la troisième revue :

On ne saurait se dissimuler qu'un Parisien qui arrive en province, et qui trouve que toutes les femmes ont des maris ou des amants, n'est pas plus cruellement désappointé qu'un écrivain qui s'aperçoit, en prenant sa plume, que tous les sujets sont traités, et comme on dit, que tout a été fait.

L'apparente désinvolture de la comparaison cache une réelle préoccupation pour Musset, comme le notent Sylvain Ledda et Frank Lestringant lorsqu'ils commentent le fameux vers « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » de *Rolla* :

À y bien réfléchir, c'est là au départ une idée typiquement classique, une simple variation sur la réflexion fameuse de La Bruyère qui ouvre *Les Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. » [...] Or de ce constat pourtant traditionnel, Musset fait un témoignage personnel et l'expérience particulière, unique, de sa génération.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> René Bourgeois, *L'ironie romantique*, P.U. Grenoble, 1974, p 249.

<sup>23</sup> Présentation du volume « Musset, un romantique né classique », *op. cit.* p. 12.

La connotation autonymique souligne ironiquement que le « tout a été dit » est lui-même du déjà-dit. On ne peut plus, en ce XIX<sup>e</sup> siècle, échapper au cliché ; l'artiste est condamné à la répétition et au pastiche, ce que déplorera aussi le salonnier en 1836. C'est le thème de la revue XIV qui constitue une lecture en forme de fiction de *L'Essai sur l'indifférence en matière de religion* de Lamennais : un savant et « digne ecclésiastique » remarque que la thèse de Lamennais avait déjà été énoncée par Huet, évêque d'Avranches. Puis, remontant au fil de sa mémoire intertextuelle, il en arrive au scepticisme de Pyrrhon comme source de l'Essai sur l'indifférence, après avoir retrouvé les mêmes idées chez Sextus Empiricus et chez les Pères de l'Eglise. Musset constate ainsi l'omniprésence de ce que son époque n'appelait pas encore du nom d' « intertextualité » ; mais sa conclusion en forme de maxime spirituelle, en associant « rencontre » et « brouille », révèle une certaine amertume face à cette intertextualité involontaire : « Je me rappelai aussi qu'il est très possible, très aisé même de se rencontrer avec quelqu'un qu'on n'a pas lu, presque autant que de se brouiller avec un ami pour un mot qu'on n'a pas dit. »

## 2/ La remotivation des clichés

L'ironie, figure de pensée et trait d'esprit, joue avec le langage pour le pervertir, pour le dénoncer lorsqu'il se fige, mais aussi pour le revivifier de l'intérieur en remotivant les sèmes immobiles des stéréotypes et des catachrèses. Le cliché remotivé, qu'il soit linguistique ou littéraire, est l'une des composantes les plus remarquables de l'ironie moderne et notamment du « witz » des romantiques allemands puisqu'elle renouvelle le langage et les images.<sup>24</sup> Lionel Duisit, dans son ouvrage *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*<sup>25</sup> donne une définition du calembour qui peut nous sembler non sans affinité avec le concept d'ironie :

il s'agit d'une méprise, d'un accident ou d'un déraillement de sens. En un point du discours, deux signifiés hétérogènes se superposent, signifiés que le contexte référentiel, à défaut de contraintes syntaxiques ou morphologiques, aurait dû maintenir séparés.

La coalition de deux signifiés en un signifiant (syntagme ou morphème) produit un effet d'incongruité au service de la dérision, manifeste un rapport ludique aux mots, mais en même temps pervertit les lois du langage. Sur le plan esthétique, en effet, le calembour semble « li-

---

<sup>24</sup> Patrick Labarthe, op cit, écrit : « En parodiant le cliché, Musset fait saillir toute la part de méconnaissable du réel, et de l'individuel dont il est le symptôme. », p 309

<sup>25</sup> La deuxième partie de cet ouvrage est consacrée au calembour (pp 89-138)

bérer un potentiel expressif maximal pour réaliser un effet sémantique à peu près nul. ». La notion de signifiante est doublement violée : le calembour fait dérailler le sens en même temps qu'il se fait le lieu d'une « expressivité stérile qui valorise le locuteur au détriment du message. » C'est cette vacuité sémantique qui l'apparente aux expressions usées de la littérature traditionnelle, clichés, *topoi* et catachrèses classiques contre lesquels le romantisme lutte, et poncifs romantiques que raille l'indépendant qu'était Alfred de Musset.

Le langage poétique, de par son caractère rhétorique et figuré, peut s'user par l'outrance de son expressivité. La figure devient cliché, le topos devient stéréotype, et la métaphore catachrèse. Il faut alors que le poète lui donne une expressivité nouvelle, quitte à renverser le cliché, ou le calembour, vers une direction parodique. Une fois remotivé, « enrobé » comme dit Duisit, le calembour, et plus largement tout stéréotype langagier, pourra se libérer de la négativité esthétique dont il est l'objet. Duisit distingue ensuite plusieurs types de « symbioses » pour remotiver le calembour, selon les fonctions pragmatiques du jeu de mots; deux d'entre elles nous intéresseront : « implication pour les techniques de l'humour, métaphore pour la fonction poétique », car il semble à l'analyse que Musset joue sur ces deux terrains.

Musset se plaît à remotiver les clichés, à leur redonner force évocatoire et vigueur fantaisiste, par la vivacité du trait d'esprit. Pour ce faire, il a recours à trois techniques d'« implication » : la première est la **décomposition syntaxique**. Ainsi, dans *Mardoche*, il repoétise l'oxymore usée « nuit blanche » par l'adjonction d'une comparaison quantitative (supériorité du comparé sur le comparant par « plus... que »):

les douces nuits plus blanches que le lait !

Cette remotivation du cliché joue à la fois sur la poéticité qu'elle ressuscite par la comparaison, mais en même temps sur l'esprit de dérision, puisque la comparaison est elle aussi stéréotypée (blanc comme du lait) et qu'elle prend place dans un énoncé qui parodie les invocations lyriques pour déboucher sur une formule héroï-comique (strophe 50).

La seconde technique de remotivation du cliché utilisée par Musset est le **modification lexicale**. On en trouve un exemple cocasse au vers 101 des *Secrètes pensées de Rafaël* :

Trois cigares le soir, quand le jeu vous ennuie  
Sont un moyen divin pour mettre à mort le temps.

le cliché est en quelque sorte revivifié parce qu'au simple verbe « tuer », le poète supplée une périphrase verbale synonymique, mais qui a une grande force évocatoire : elle ajoute les sèmes d'exécution, de violence, et d'achèvement total du procès. Dans *Namouna*, on trouve plusieurs modifications lexicales sur les clichés : dès le début, le narrateur nous dit que le sofa de Hassan

était de peau d'ours,- mais d'un ours bien léché

Normalement, on parle d'un « ours mal léché » pour désigner un individu d'aspect rébarbatif, aux manières rustres et grossières. Ici, le narrateur ironique reprend le cliché à rebours, pour qualifier de manière laudative le sofa. Mais il met plutôt l'accent sur l'ours à partir duquel a été fait ce sofa, du fait de la répétition du vocable. L'incongruité joue sur le fait que le lecteur garde en esprit le cliché originel, et semble se railler des lois de la description, normalement poétique et objective. De même, aux vers 100,

il changeait de dessein comme on change d'habit

il renouvelle la comparaison stéréotypée en remplaçant le comparé par un terme quasi synonyme et plus littéraire (dessein pour avis), et le comparant par son hyperonyme (habit pour chemise).

Le cliché peut également être remotivé par l'emploi en **syllèpse**. Par exemple, le retour de Mardoche dans l'univers des mondanités et de l'élégance raffinée du dandy, est désigné par la locution verbale « *revint au monde* » (v 92) ce qui est un détournement du motif christique et fantastique de la résurrection (calembour par syllepse si on prend en compte le sens mondain de la lexie « monde », mais aussi emploi métaphorique de la locution). Ce jeu sur la syllepse participe aussi au **calembour**. Ainsi l'énonciateur sarcastique de la *Dédicace* recourt lui aussi au jeu de mot par syllepse : lorsqu'il se livre à une longue énumération des petites divinités païennes pour mieux railler la religion, il écrit :

Tartak et Pimpocau me semblent sans réplique

Or cette liste de « bons petits dieux » n'est pas sans faire penser à un ensemble de statuette d'idoles païennes, et si l'on songe au sens de « réplique » comme statue, effigie, l'affirmation

« sans réplique » semble alors antiphrastique. Le cliché remotivé peut de plus déboucher sur le jeu de mots, comme dans l'exemple suivant tiré de *Mardoche* (vers 156-158) :

Mais tout s'use.

Une lune de miel n'a pas trente six **quartiers**

Comme un baron saxon,- et gare les derniers !

Le jeu de mot porte sur deux acceptions différentes du mot « quartiers » selon deux contextes différents (quartiers de la lune et quartiers de noblesse) rapprochés par la comparaison, et le jeu de mot a pour point de départ la catachrèse « lune de miel », remotivée (la lune prise en son sens propre et non plus figuré) pour évoquer le caractère éphémère et illusoire du bonheur conjugal. Dans *les Marrons du feu*, la parlure des personnages, en particulier celle de Rafaël Garuci, est semée d'associations fantaisistes. On trouve quelque jeux de mots, par exemple lors des deux scènes d'orgie (scènes 5 et 7) : dans la première, on trouve un calembour sur le verbe « noyer »

On dit qu'elle a des gens qui se noient pour elle.

- Moi je la noie.

*Il boit.*

Le pronom personnel « elle » anaphorise la lexie « mélancolie », notion dont se moque Rafaël. Celui-ci évoque un cliché de la littérature romantique riche de tout un intertexte (Ophélie, etc) : le suicide par noyade (voir la *Dédicace de la Coupe*, vers 201-202), sous la forme d'une mention par discours indirect (« On dit que ») ; c'est la citation d'un discours « romantique » qui est ici mise à distance, celle du « on dit ». Le jeu de mot procède par répétition du verbe, laquelle rend compte du transfère sémique à la base du calembour, du sens propre de la forme pronominale (se noyer) au sens figuré, lequel est explicité par la didascalie (l'expression toute faite « noyer son chagrin dans l'alcool », remotivée ainsi par la confrontation des deux emplois du verbe). Mais ce calembour est en même temps une ironie du dramaturge envers son personnage qui a manqué de se noyer à la scène d'exposition, et que l'abbé jettera dans la mer après l'avoir poignardé. A la scène 7, le jeu de mots porte lui aussi sur un cliché: on trouve fréquemment dans la poésie galante la catachrèse verbale « les longs regards couler » : Rafaël redonne vie à la métaphore en associant à la lexie « regards » le motif du vin (« *Et laissez vos regards avec le vin couler* »). Le calembour produit un effet incongru car le verbe « couler », associé au substantif « vin », retrouve son sens propre, et assimile les re-

gards à des substances liquides. Le motif de l'ivresse permet dans la même scène le détournement d'un topos littéraire: Rafaël se demande où :

S'est caché le démon qui doit me griser

réplique qui peut se lire comme le renversement parodique du topos du *daimon* platonicien : ce n'est plus l'inspiration qu'amène le démon, mais l'ivresse de la débauche.

Le détournement des topoi poétiques permet au poète ironiste de prendre ses distances avec les conventions littéraires, de les railler, mais aussi de les renouveler ; le trait d'esprit leur donne ainsi un nouveau souffle. Ainsi *la Ballade à la lune* remotive le cliché poétique de l'invocation à l'astre de la nuit, par ses images incongrues, et le détournement parodique, au delà duquel le poète dit la **vieillesse** du motif et la **déchéance** de la valeur esthétique que lui conférèrent les premiers poètes lyriques.

Enfin, il peut détourner des topoi lyriques vers une orientation sarcastique. Ainsi du *topos* lunaire dépoétisé dans la *Ballade*, mais encore du *topos* lyrique du « Salut » dans les *Secrètes pensées de Rafaël*, qui renvoie dos à dos classiques et romantiques, entités qui se résument à des caractéristiques physiques stéréotypées et à des manies littéraires opposées, mais unies dans le même ridicule : celui de la dilapidation des littératures anciennes :

35 Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,  
Classiques bien rasés, à la face vermeille,  
Romantiques barbus, aux visages blêmis !  
Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,  
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,  
40 Salut !

La poésie de Musset, au-delà de la désinvolture et des négligences, tend à renouveler les images figées et à s'éloigner des expressions toutes faites. Cet aspect de sa poésie participe d'une volonté de s'éloigner des esthétiques littéraires établies, notamment le romantisme contre lequel il dirige nombre de ses sarcasmes. Elle participe aussi d'une écriture hautement intertextuelle, qui va de l'allusion à la parodie en passant par la citation littérale ou détournée, et le pastiche, dans laquelle se conjuguent l'hommage et la mise à distance, et dont le but est de créer une communauté d'esprit dans la dérision avec un lecteur aussi dandy que le poète.

### 3/ Stéréotypes et connivence

La mise à distance ironique des clichés littéraires, comme des locutions figées de la langue ou d'une parlure spécifique, d'un sociolecte, passe souvent chez Musset par le pastiche (imitation d'un style) et l'allusion intertextuelle de façon générale. Elle passe aussi par un art de la caricature qui peint sur le vif, d'un rythme alerte, des stéréotypes au sens sociologiques. C'est le cas bien sûr dans son théâtre, avec les fantoches, mais aussi dans ses *Revue fantastiques*, qui dessinent quelques figures de romantiques stéréotypés. En fait, à chaque fois le mot « romantique » est employé dans un contexte où le chroniqueur décrit un stéréotype :

« ce regard dont un romantique foudroie celui qui n'est pas à sa portée »<sup>26</sup>

« l'homme au manteau (vert), qui en sa qualité de romantique se croyait obligé d'aller le long des balustrades, lorgnant les piliers et les ogives. »<sup>27</sup>

« un qui portait une barbe romantique, un habit fleur de pensée et des gilets de satin vert »<sup>28</sup>

Dans ce dernier cas l'écriture, par sa brièveté et la justesse du trait, rejoint l'art de la caricature que Musset pratiquait avec talent. De la même manière la première des *Lettres de Dupuis et Cottonet*, publiée en 1836 dans *La Revue des deux Mondes*, consiste en une succession des différentes définitions que le mot « romantisme » put prendre entre 1824 et 1836 : il ne s'agit plus que d'une suite de modes parmi lesquelles on trouve pêle-mêle le mépris des unités, le mélange du comique et du tragique, l'imitation des Allemands et des Anglais, le genre historique, le genre intime, le fait d'être républicain et de refuser de monter la garde, et au final celui de « ne pas se raser et de porter des gilets à large revers, très empesé ». Plus loin, c'est le jargon romantique qui est fustigé à travers la parlure d'un Clerc de notaire romantique. Celui-ci propose une définition du romantisme bien alambiqué après avoir lancé à Cottonet des injures en langage romantique empruntée au lexique artiste :

Que vous êtes grossier, monsieur ! quelle épaisseur dans vos paroles ! Allez, les sylphes ne vous hantent point ; vous êtes poncif, vous êtes trumeau, vous êtes volute, vous n'avez rien d'ogive ; ce que vous dites est sans galbe ; vous ne vous doutez pas de l'instinct sociétaire ; vous avez marché sur Campistron.

(...) Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume ; c'est le jet inespéré, l'extase alanguie, la citerne sous les palmiers, et l'espoir vermeil et ses mille amour, l'ange et la perle, la robe blanche des saules, ô la belle chose, monsieur ! C'est l'infini et l'étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, l'oriental, le nu à vif, l'étreint, l'embrassé, le tourbillonnant ; quelle science nouvelle ! C'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes ...<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> « Du dégel et du choléras-morbus », Œuvres complètes en prose, La Pléiade, éd. M. Allem, 1951, p. 791.

<sup>27</sup> *Revue fantastique* IX, *ibid.* p. 800.

<sup>28</sup> *Revue fantastique* X, *ibid.* p. 803.

<sup>29</sup> *Lettres de Dupuis et Cottonet*, *op. cit.* p. 846.

Comme avant lui Gautier dans « Daniel Jovard », Musset parodie l'idiolecte des hugolâtres s'il faut en croire le témoignage de Virginie Ancelot. On remarque d'ailleurs parmi ces injures le terme de « poncif » au sens de « classique, perruque, esprit étroit soucieux des conventions et traditions littéraires » (comme « Campistrone », antanaclase à partir du nom du tragédien néoclassique) : or l'accusation se retourne finalement contre le locuteur romantique. La seconde réplique multiplie les poétismes éculés, tandis que le lexique architecturo-géométrique, l'association de l'abstrait et du concret, l'anaphore en « c'est » et les antithèses parodient le style des préfaces hugoliennes (on trouve l'anaphore du présentatif dans celle de Marie Tudor pour définir le drame). Ainsi, au niveau stylistique, le cliché est le plus souvent objet de satire et d'ironie et il sert à dénoncer des postures romantiques dévoyées en impostures, en stéréotypes ou en modes ; des « mots sonores » mais vides de sens. Par cet usage ironique du cliché il met les rieurs de son côté et en appelle à la connivence de ceux qui, comme lui, ont pu faire l'expérience des cénacles romantiques et de leur jargon. On peut dès lors comprendre le cliché comme la mise en lumière d'une « langue du village », pour reprendre une notion héritée des ethnométhodologues et qu'Isabelle Garnier, dans sa thèse *L'Épithète et la connivence* définit en ces termes :

Les ethnométhodologues posent la validité du langage en tant qu'instrument premier du déchiffrement et de l'interprétation de la « compétence propre » d'un groupe partageant un vécu commun, d'ordre social, culturel, rituel, etc. Les spécificités de la langue du village ... reflètent les pratiques et les croyances de ses membres, et rendent compte du mode de communication établi entre eux.<sup>30</sup>

La langue du village est donc de l'ordre du rituel. Or Lionel Duisit compare quant à lui le cliché à un rituel qui a perdu de sa valeur sacré et justement, Musset met en évidence l'inanité des rituels verbaux ou comportementaux du Cénacle hugolien. Mais prouve que Musset est lucide quant à sa propre utilisation des clichés, la farambole du Clerc inclut aussi, parmi les poétismes, maintes expressions que l'on trouve aussi sous sa propre plume. Par exemple, « la nuit qui frissonne » est la reprise mot pour mot d'un hémistiche de « Rolla » : « Les épaules d'argent de la nuit qui frissonne ». Ainsi Musset joue sur l'intertextualité et partant sur la connivence du lecteur, mais il prouve aussi qu'il est conscient de n'être pas épargné par l'accusation de sombrer lui aussi dans le poncif.

---

<sup>30</sup> Isabelle Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence*, Droz, Genève, 2005, p. 14.



En définitive, dans ses poésies, le cliché est tantôt raillé et déconstruit, lorsqu'il recourt aux procédés de l'ironie, de la parodie ou encore de la connotation autonymique, ce procédé privilégié du métadiscours pour interroger les mécanismes du prêt à penser ; tantôt assumé et utilisé, notamment lorsqu'il recourt aux mythologismes et périphrases d'inspiration néoclassiques. On peut dire que ses vers reposent sur une écriture concertée du cliché dans la mesure où Musset y recourt à maints lieux communs de la littérature classique au sens large (dans une intertextualité qui s'échelonne de l'Antiquité à l'époque qui est la sienne) comme des sociolectes et idiolectes de son temps (celui du romantisme militant, de la presse, de l'humanitarisme) à l'égard desquels il reste distant et ironique en toute circonstances. C'est que le cliché révèle dans son écriture une philosophie du langage et une conscience amère que « tout a déjà été dit » qu'il convient de mettre en relation avec le désenchantement de l'enfant du siècle. Enfin, qu'il soit objet de dérision ou bien outil propice à la persuasion, le cliché demeure un puissant moyen de connivence dans une écriture essentiellement dialogique, quel que soit le genre endossé. Ainsi, dans son théâtre, il caractérise la parlure de ses fantoches, définis selon Robert Mauzi, par « le schématisme de leur silhouette, les stéréotypes vides et mal ajustés de leur discours et l'effarante impression qu'ils nous donnent de néant intérieur<sup>31</sup> ». De même dans sa prose critique et romanesque, notamment dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet* et dans *La confession d'un enfant du siècle*, le recours au cliché témoigne de son mépris envers le prêt à penser des idéologies de son siècle, mais sur un mode plus ambigu car l'ironie y est plus indécidable et que bien souvent le cliché vient souvent ironiser l'énonciateur lui-même.

---

<sup>31</sup> « Les fantoches de Musset », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1966, p. 259.